

## Što je to Amela donijela?

Bilo bi od mene preuzetno reći da mi je bilo posve jasno što će to umjetnica Amela Frankl raditi u projektu kojeg mi je predstavila negdje u jesen 2010. godine i kojemu je već tada dala naslov „Što nosim“<sup>1</sup>. No, bilo je izazovno pristati na sudjelovanje u procesu koji je uslijedio. Umjetničina ideja bila je uspostavljanje veze između Zagreba i Pariza, njena dva grada u kojima paralelno živi. Odnosilo se to prvenstveno na vezu između dvije kulturne i umjetničke sredine pri čemu je njena uloga, kako ju je definirala, trebala biti uloga posrednika, a stvarni protagonisti projekta su zagrebački kulturni radnici, umjetnici, društveni i umjetnički aktivisti koje je umjetnica osobno izabrala. Posljedično važan akter je i Pariz sa svojom kulturnom scenom. Projekt je, vidjet će se to na kraju, postao složeni odnos privatnog i javnog pri čemu umjetnica svoju privatnu vezu s Parizom i Francuskom stavlja u javnu funkciju. Ponudila se da kao medijator „služi“ odnosno „posluži“ ostvarenju konkretnog zadatka (narudžbe) s kulturnim sadržajem. Ali ne bez stanovitih uvjeta. Stav je umjetnica bio da ne želi arbitrirati i ocjenjivati narudžbu kroz njenu kulturnu, ideološku, društvenu dimenziju, kroz njenu praktičnu izvodivost ili pak njenu etičnost. Umjetnica se vrlo jasno odredila prema ulozi medijatora, onoga koji će posredovati, onoga koji će biti na usluzi i koji će, kako je umjetnica naglasila „...biti u prilici afirmiranja vlastite slobode, ali i staviti na kušnju svoje kreativne mogućnosti..., te poštujući pri tom zadana pravila ispuniti neočekivane upute naručitelja i ponuditi neočekivana rješenja te prevladati ograničenja unutar projekta“.

Sa zagrebačke strane uslijedile su narudžbe kustosa i umjetnika: Radmile Ive Janković, Marine Viculin, Feđe Vukić, Kornela Šepera/URK,BLOK/Vesne Vuković i Ivane Hanaček, Eveline Turković, Irene Bekić, DelVe, Tanje Vrvilo (Filmske mutacije), Kontejner/biroa suvremene umjetničke prakse. Tijekom 21 mjeseca (od travnja 2011. do siječanja 2013.) umjetnica je ostvariti 10 narudžbi koje su podrazumijevale pripreme i boravak u Parizu, realizaciju te na kraju, s povratkom u Zagreb, prezentaciju rezultata, pri čemu je, koristeći faktografiju i dokumentaciju prikupljene za vrijeme boravka u Parizu, stvarala nove izražajne cjeline. Odlučili smo da to bude permanentna prezentacija (uvjetno izložba), odnosno rad u

---

<sup>1</sup>Vrlo važno naglasiti je da to nije upitna rečenica, jer umjetnica izostavlja znak upita na kraju, već je to konstatacija, višeznačna sintagma, enigmatična poruka koju je tek trebalo složiti i ponuditi na odgonetanje.

nastajanju pa smo sva događanja smjestili u negalerijski prostor Muzeja suvremene umjetnosti, u Ekstenziju, manji izdvojeni prostor muzejskog predvorja. To će se pokazati ispravnom odlukom jer upravo je taj negalerijski prostor zbog svoje neopterećenosti galerijsko/izložbenim stereotipima, bio izvrstan okvir baš ovakvom sadržajno i medijski heterogenom projektu. Format prezentacija ovisili su o vrsti zadataka kao i o rezultatima dobivenim u tom komunikacijskom procesu.<sup>2</sup>

A što je bio i kako se razumjevala format narudžbi, odnosno koja je sve bila uloga umjetnice. Prema vrsti narudžbi bilo je onih jednostavnih koje su od nje očekivale da bude samo dostavljač/poštar. Zatim onih koje su tražile posebne uvjete izvođenja u Parizu i dodatni umjetnički angažiran te onih koje su od umjetnice tražile istraživačke, otkrivačke prakse, u rasponu od pronalaženja osoba do znanstvenih činjenica. A prema tipu odnosa naručitelj – umjetnica bilo je narudžbi koje su zbog svog profila često umjetnicu gurale prema rubu nemogućeg, prema prostoru sasvim blizu njene osobnosti, prema njoj samoj onakvoj kakvu sama sebe doživljava. A to je umjetnica željela izbjeći po svaku cijenu. To joj nije uvijek uspjevalo pa su se neminovno stvarale napetosti i razvijali dinamični odnosi s naručiteljima kao i s temama narudžbi pa se oko projekta formirao stanoviti mikro kozmos sudionika u što svakako treba uračunati i malu, ali vjernu publiku koja se od samih početak aktivno uključila u praćenje projekta.

Tako se početna ideja kulturnih narudžbi pretvorila u neplaniranu analizu pa i dijagnozu društva i društvenih odnosa. Iako naprimjer malog vrlo izoliranog dijela umjetničkih zajednica Zagreba i Pariza otvorena su važna globalna pitanja. Prvenstveno to su pitanja o niskom stupnju spremnosti na suradnju i dijeljenju suvereniteta, zatim o raširenosti nepovjerenja te nedostatku empatije.

Također, bilo je vrijedno saznati ponešto i o razlikama u razumijevanju prostora umjetnosti i njenog aktivnog polja, odnosno o razlikama u percepciji uloge umjetnosti u društvenim odnosima i odnosima između samih aktera na umjetničkoj sceni. Podsjećam da je Amela na

---

<sup>2</sup>Amela je za potrebe što preciznijeg izvršenja zadatka osnovala udrugu ODE (oksitocinom do empatije) te pokrenula blog „Čitajte Boomerang“. Također, kao dio ove publikacije objavljeni su prijevodi četiri teksta francuskih filozofa koje umjetnica smatra važnima za razumijevanje i sam učinak projekta „Što nosim“: Rasprava o dobrovoljnom ropstvu, la Boétie, Razmišljanja o židovskom pitanju, Jean-Paul Sartre, Hladno i okrutno/Predstavljanje Sacher-Masocha, Gilles Deleuze, Ellis Island, Georges Perec.

suradnju pozvala više kustosa i kustoskih kolektiva iz javnog, dakle institucionalnog, ali i civilnog sektora (udruge i nevladine inicijative) te da su oni kao naručitelji prema vlastitom odabiru aktivirali široko polje dionika u kulturi te time ukazali na niz zanimljivih fenomena iz polja same umjetnosti kao i njene društvene funkcije (npr: radikalne prakse aproprijacije, novi oblici performativnosti i ponovno izvođenje, autonomnost autorstva, original i kopija, suverenitet, ego,...).

Kako se format realizacije narudžbi mijenjao u odnosu na naručitelja i narudžbu tako se i pozicija umjetnice kao medijatora/posrednika ponekad pretvarala u kreatora (Amela prvotno želi ostati hladni izvršitelj). Ponekad joj je zadatak bio neizvodiv ukoliko ga ne prilagodi svom umjetničkom subjektivitetu i pretvori u njoj blizak oblik (na primjeru narudžbe BLOK-a da ponovi akciju/performans Vlaste Delimar: Lady Godiva u pariškom parku La Villette kada umjesto da kao Delimar u Zagrebu naga jaše konja, umjetnica sputana pariškim administrativnim ograničenjima odlučila izvesti performans izloživši se naga u parku La Villette ispred impozantne kupole La Géode). Bilo je zanimljivo promatrati i nepredvidive procese u kojima se naručitelj pretvara u subjekt, u samu narudžbu (na primjeru narudžbe DelVe kada reakcija kustosice Ivane Bago u formi pisma postaje dovoljno zanimljiv i vrijedan prilog projektu da ga Amela odluči tretirati kao rezultat narudžbe). Ili, kako se osobna želja pretvorila u (institucionalnu) nelagodu jer naručiteljica nije povjerovala da je narudžba uopće moguća pa je u trenutku kada se želja ostvarila odustala od daljnje suradnje (na primjer: narudžba Marine Viculin tadašnje ravnateljice „Klovićevih dvora“ podrazumijevala je organizaciju izložbe fotografkinje Valérie Jouve u tom prostoru. Međutim, zbog prirode Amelinog projekta, prezentacija narudžbe održana je u formi manje izložbe u prostoru Ekstenzije MSU-a gdje su se održavale i sve druge prezentacije narudžbi. No, Viculin je to doživjela u skladu s institucionalnim praksama kao gubljenje prvenstva izlaganja njoj vrlo važne fotografkinje). Neke su se narudžbe, a ovisilo je to i o razini privatnog odnosa s naručiteljem, kao što je to slučaj sa narudžbom Eveline Turković, ticala Ameline privatnosti, njenog osobnog života u Parizu. Umjetnica se i tu nastojala izmaknuti i sagledati svoju privatnost drugim, „objektivnim“ očima. Za to joj je poslužio film *On connaît la chanson* Alaina Resnaisa s prikazom pariškog obiteljskog života u mnogome sličnog njenom. Za prezentaciju Amela je glavnom ženskom liku filma u titlovima prijevoda dijaloga promijenila ime u Amela (što joj daje poziciju umjetničinog alter ega). Posjetitelji su bili pozvani na

večeru koju je umjetnica priredila baš kako je to običaj i u njenom pariškom obiteljskom okruženju. Publika je za trenutak bila simulakrum njene obitelji, a lik iz filma simulakrum umjetničke privatnosti.

Zasigurno jedan od važnih postupaka kojeg je Amela prakticirala tijekom projekta bio je upravo ulazak u određene uloge (role taking), a ponajčešće prisvajanje nečijeg oblika ponašanja. Često je to bilo bez konkretnog prepoznatljivog uzorka što nam je otežavalo kontekstualizaciju i razumijevanje, no ipak bilo je dovoljno uvjerljivo da umjetnicu (a i nas) odvede u pravom smjeru. Ne tvrdimo da se umjetnička osobnost bitno razlikuje od uloga koje je preuzimala i izvodila tijekom projekta, no činjenica je da je u njima bila do kraja uvjerljiva, bilo da je riječ o praksama *promotorice znanosti* (Kontejner: Empatija i umjetnost/suradnja s Jensom Hauserom), *organizatorice i producentice* (Kornel Šeper/URK: Bubnjar), *kustosice* (Marina Viculin: Valérie Jouve, prvi put), *pop sljedbenice* (Feđa Vukić: Velvet melankolija), *umjetnice* (BLOK: Pogledajmo što je ispod kože; DeVe: Pismo), *aktivistice* (Tanja Vrvilo: Čitajte Boomerang!; Radmila Iva Janković: Etika heroja) ili uloge *alter ega* (Evelina Turković: Neke stare pjesme) tako da možemo zaključiti da je Amelina umjetnička osobnost višedimenzionalna, policentrična i pozitivno nefokusirana, ali ipak dovoljno usredotočena na ciljeve da se, unatoč razlikama provede umjetnička zamisao. U njenom slučaju cilj je bio preispitati statuse osobnih i društvenih sloboda, spremnosti na suradnju odnosno empatiju kao društveno neophodnu praksu. Zato možemo reći da projekt indirektno propituje, danas sve važnija, statusna pitanja naših privatnih i javnih života, prvenstveno pitanja sloboda, uvjetovane i prirodne slobode, njenog osjetljivog tkiva načetog nizom globalnih pojava i narastajućih oblika ograničavanja, a među najvažnijima, individualnog i kolektivnog nasilja i terora/terorizma.

Filozofija slobode kako se razvijala tijekom novije povijesti i kako je trasirala upravo novovjeko (liberalno) razumijevanje slobode, bavi se dvjema polariziranim, binarnim opozicijskim slobodama, individualnom naspram kolektivne u klasičnom smislu, odnosno negativnom naspram pozitivne slobode. Kao devijaciju klasičnog liberalizam naše je doba donijelo interpretacije uvjetovane kontekstom vremena kada se temeljno pravo na individualnu slobodu izokrenulo u svoju opoziciju, u egocentričnost, netolerantnost i samodopadnost. Uzroke možemo pronaći u razumijevanju slobode kao preduvjeta i nužnosti za ostvarenje osobnog uspjeha, a da pri tome takvu slobodu osigurava netko drugi.

Premda ne izravno, ovakva su stanja bila polazište za umjetnično kritičko promišljanje, za njeno stanovito „nuđenje“ vlastite slobode na raspolaganje drugima i time praktički propitivanje prostora slobode i granica etičnosti postupaka koji su uslijedili. Umjetnica je otvorila pitanja o opstojnosti individualnih sloboda u političkom, ali i psihološkom smislu. Njena strategija osiguranja slobodnog puta do traženog rezultata, jer naručitelja ništa ne sprječava na putu ostvarenja svojih želja, stanoviti je test davne definicije Thomasa Hobbesa iznesene u „Leviathanu“ da „negativnu“ slobodu, u smislu njenog otklona od oganičenja čini *“odsustvo vanjskih prepreka: prepreka koje često mogu oduzeti čovjeku dio njegovih moći da čini što želi, ali ga ne mogu spriječiti da koristi moć koju ima u skladu sa onim kako bi mu njegov sud i razum naredili”*<sup>3</sup>. Međutim, umjetnica testira i već navedenu drugu opciju “pozitivne” slobode koja podrazumijeva nečiji (npr.države) patronizirajući/arbitrarni odnos i stvaranje maksimalističkih uvjeta za ispunjenje očekivanih želja što u slučaju ovog projekta znači kritičko propitivanje međusobne spremnosti naručitelja i umjetnice na suradnju, odnosno na spremnost preoblikovanja ili pak dijeljenje suvereniteta.

Ako pristanemo na tezu da zapravo nema potpune slobode pitanje koje proizlazi je, jesu li se naručitelji sami zaustavljali u zamišljanju svojih ideja odnosno u konzumiranju slobode koju im je umjetnica ponudila ili su u tome zastajali. Činjenica je da se u početku široko zamišljeni prostora slobode ponekad sužavao jer životni, stvarni prostor naprosto nije u cjelosti prostor slobode. Dakle, ono što se jedino moglo tretirati kao prostor slobode jest sama umjetničina ideja odnosa s naručiteljima. Sve drugo pitanje je metodologije istraživanja i operiranje kulturološkim činjenicama. Ovdje mislim na teme istraživanja koje je umjetnica dobila kao narudžbu, ali i na rezultate koje je donijela nakon provedenog postupka i izvršenog zadatka. To je upravo i bila njena namjera da prisvoji faktografiju i umjetničke činjenice kao svoje umjetničko vlasništvo koje će naknadno reciklirati i slagati u nove činjenice, zapravo u novu umjetničku faktografiju.

Najbliža usporedba koja nam može pojasniti o kojoj se vrsti metodologije ovdje radi bila bi usporedba sa znanstvenim istraživanjima i eksperimentima s jasnim zadacima i predvidivim očekivanjima. Međutim, navedeni preduvjeti ne znače da će ta očekivanja doista biti ispunjena, bez obzira što su tijekom „eksperimenta“ svi sudionici slijedili dogovorene upute.

---

<sup>3</sup>Thomas Hobbes, *Leviathan: Or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil, Touchstone*, New York, 2008.

To i jeste zanimljivost i provokativnost upravo ovakve metodologije pri kojoj je moguće imati potpuno jasne ciljeve, predvidive i mjerljive postupke, a rezultati mogu biti posve oprečni očekivanom.

Zaključno treba reći da je projekt „Što nosim“ s jedne strane određen višestrukom uključivošću jer u svoje procese privlači mnoge sudionike, a s druge strane karakterizira ga višestruka refleksivnost jer odražava emotivna i intelektualna stanja umjetnice izvršiteljice zadataka, ali i naručitelja kao ključnih partnera u tom procesu. I zato je ovaj projekt značajan doprinos razvoju medijatorskih umjetničkih praksi i strategija s kojima se umjetnici posljednjih dekada pozicioniraju u umjetničke i životne sadržaje stvarajući time uvjete za njihovo još snažnije prožimanja.

Tihomir Milovac

Kolovoz 2016.